



Symbolika - tapiserie

Bakalářská práce

Studijní program: B3107 – Textil
Studijní obor: 3107R006 – Textilní a oděvní návrhářství
Autor práce: **Karolína Babuská**
Vedoucí práce: doc. ak. mal. Emilie Frydecká





Symbolism - tapestry

Bachelor thesis

Study programme: B3107 – Textil
Study branch: 3107R006 – Textile and Fashion Design - Textile and fashion design (Liberec)
Author: **Karolína Babuská**
Supervisor: doc. ak. mal. Emilie Frydecká



ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Karolína Babuská**
Osobní číslo: **T12000063**
Studijní program: **B3107 Textil**
Studijní obor: **Textilní a oděvní návrhářství**
Název tématu: **Symbolika - tapiserie**
Zadávací katedra: **Katedra designu**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

1. Rešerše pravěkého umění - paleolit, mezolit, neolit, eneolit.
2. Možnosti technického zpracování, zkoušky materiálů a vazebných možností.
3. Návrhové vypracování.
4. Ruční tkaní autorské tapiserie.
5. Fotodokumentace.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy: **25**

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Pijoan,J.: Dějiny umění. Vyd. 4., v Knižním klubu 1. Překlad Libuše Macková, Hana Stašková. V Praze: Knižní klub, 1998, 334 s. ISBN 80-717-6764-6

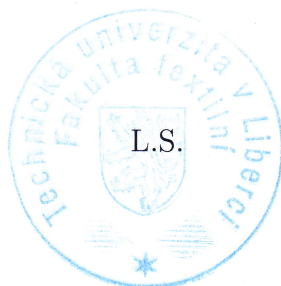
Jelínek,J. and Píchová,L.: Umění v zrcadle věků: Počátky umělecké tvorby (Brno: Moravské zemské(1990) muzeum)


Vedoucí bakalářské práce: **doc. ak. mal. Emilie Frydecká**
Katedra designu

Datum zadání bakalářské práce: **12. října 2016**

Termín odevzdání bakalářské práce: **5. května 2017**


Ing. Jana Drašarová, Ph.D.
děkanka




Ing. Renata Štorová, CSc.
vedoucí katedry

V Liberci dne 20. března 2017

Prohlášení

Byla jsem seznámena s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

Podpis:

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji své vedoucí bakalářské práce doc. ak. mal. Emilii Frydecké za její vedení po celou dobu studia a za její konstruktivní kritiku. A své rodině a příteli za morální podporu.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce pojednává o symbolice parietálního umění a to konkrétně o vyobrazení bizona. Symbol bizona je inspirací pro dvě odlišné autorské tapiserie. První je zpracována přímo podle jeskynní malby bizona a vyjadřuje symbol minulosti. Na druhé tapiserii je také vyobrazen bizon, avšak zpracován jako symbol dneška. Psaný text práce je rozdělen do dvou částí. Teoretická část obsahuje rozdělení pravěku a náhled v jaké době a z jakého důvodu malby vznikaly. Druhá část je praktická. Píše se v ní o výrobním postupu tapiserie, technologii, použitém materiálu a nakonec obsahuje podrobnou fotodokumentaci.

Klíčová slova: bizon, tapiserie, pravěk, jeskynní malby, symbol

ABSTRACT

This bachelor's thesis discusses the symbolism of parietal art, namely the representation of the bison. The symbol of the bison is the inspiration for two different original tapestries. The first is created directly according the cave painting of the bison and serves as a symbol of the past. Bison is pictured also on the second tapestry, but it is created as a symbol of present. The text of the thesis is divided into two parts. The theoretical part contains a division of prehistory and an insight into what time and for what reason the paintings originated. The second part is practical. It describes the course of manufacture of the tapestry, technology, used material and finally contains detailed photo documentation.

Keywords: Bison, Tapestry, Prehistory, Cave Painting, Symbol

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	TEORETICKÁ ČÁST	2
2.1	Nástěnné umění	2
2.1.1	<i>Aurignacien</i>	2
2.1.2	<i>Gravettien</i>	2
2.1.3	<i>Solutrén</i>	3
2.1.4	<i>Magdalénien</i>	3
2.1.5	<i>Lascaux</i>	3
2.1.6	<i>Altamira</i>	4
2.2	Vznik a vývoj symbolického myšlení	5
2.3	Symbolika nástěnných maleb	6
2.3.1	<i>Hypotéza lidské tvořivosti</i>	6
2.3.2	<i>Hypotéza lovecké magie</i>	6
2.3.3	<i>Strukturalistický přístup</i>	6
2.3.4	<i>Záznamová (kalendářní) a komunikační hypotéza</i>	7
2.3.5	<i>Kultovně-shromažďovací hypotéza</i>	7
2.3.6	<i>Experimentálně-muzikální hypotéza</i>	7
2.3.7	<i>Neošamanistická hypotéza</i>	8
2.4	Bizon jako motiv	8
2.4.1	<i>Kréta</i>	8
2.4.2	<i>Původní Američané</i>	9
2.5	Historie tapiserie	10
2.5.1	<i>Česká textilní tvorba druhé poloviny 20. století</i>	10
2.5.2	<i>Generace významných textilních autorů</i>	11
2.5.3	<i>Jindřich Vohánka</i>	12
2.5.4	<i>Bohdan Mrázek</i>	13
2.5.5	<i>Jenny Hladíková</i>	14
2.6	Inspirace	15
3	PRAKTICKÁ ČÁST	17
3.1	Tvorba návrhů	17
3.2	Použitý materiál	22
3.3	Barevnost tapiserií	23
3.4	Realizace tapiserií	25
4	ZÁVĚR	33
5	LITERATURA	34

1 ÚVOD

Cílem mé bakalářské práce je zpracování stejného motivu ze dvou rozdílných pohledů a následné utkání dvou podlouhlých autorských tapiserií dle vlastního návrhu o velikosti 170 cm x 130 cm. Při návrzích tapiserií jsem se nechala inspirovat pravěkými malbami s motivem bizona ze španělské jeskyně Altamira a Lascaux.

Jedna ze dvou tapiserií vezme diváka do minulosti, kdy naši předci zabíjeli zvířata jen pro obživu a uctívali je zobrazením na stěnách jeskyní nebo hliněných destičkách. Vytkám zobrazení jeskyně jen s mírnými úpravami. Tato část by měla připomínat klid a smířenost s čistotou přírody.

Druhá tapisérie je neméně důležitá. Vyobrazením kresby bizona se v ní budu věnovat současnosti. Tato kompozice by měla působit tak, jak hospodářská zvířata vnímáme dnes.

Text bakalářské práce bude rozdělen na dvě části a to na část teoretickou a praktickou. V teoretické části se budu věnovat důvodům, jaké jsem měla pro výběr tohoto tématu. Shrnu historii jeskynních maleb a to zejména v období magdalénienu (17 tisíc až 10 tisíc let před současností), kdy vznikly malby, kterými se inspiroji. Dále se budu zabývat tím, z jakého důvodu byly tyto nádherné motivy vytvořeny. Nakonec se zaměřím na historii minulého století, význačné autory pro toto období a jejich díla. V praktické části popíši postup, jak jsem tyto dvě tapisérie navrhla a zrealizovala.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Nástěnné umění

Jeskynní malby neboli nástěnné umění (nazývané také parietální umění) se vyskytují především v západní Evropě. Linie velkých nástěnných maleb se táhne skrz čtyři stylistická období svrchního paleolitu: aurignacien, gravettien, solutrén a magdalénien. Charakter těchto období bude v krátkosti popsán, nejvíce bude kladen důraz na období magdalénien a to konkrétně na malby z jeskyně Altamira. Těmito malbami se má práce inspirovala [1, 2].

2.1.1 Aurignacien

Nástěnné umění aurignacienu vzniklo v Africe 40 tisíc až 30 tisíc let před současností. Můžeme nalézt i starší doklady umělecké činnosti, jedná se však jen o jednoduché ryté linie.

Stylové období v aurignacienu začíná 32 tisíc let a končí 26 tisíc let před současností. Mezi nalezené umělecké předměty z této doby se řadí geometrické rytiny, zvířecí nebo lidské plastiky z mamutoviny, ženské pohlavní orgány, skalní malby a také šperky jako například jednoduché závěsky [1, 3, 4, 5].

2.1.2 Gravettien

V gravettien (27 tisíc až 23 tisíc let před současností) se zvyšuje množství použitých materiálů na výrobu předmětů. Lidé také začínají zpracovávat materiál novými metodami například pálením keramiky v pecích nebo foukáním barev na skalní stěnu. Nejvýznamnějším motivem tohoto období je Venuše. Jedná se o rituální zpodobnění ženské figury v různých stylech a zjednodušeních (Obr. 1) [1, 2, 3, 4].



Obr. 1 Tři nejvýznamnější venuše gravettienského období. Zleva doprava: Věstonická venuše, Willendorfská venuše, venuše z Lespugue [6].

2.1.3 Solutrén

Kultura solutrénu se vyskytovala 22 tisíc až 17 tisíc let před současností. Již na počátku tohoto období vznikly malby v jeskyni Tete du Lion (viz Obr. 2). Z tohoto období dále pochází velké evropské rytiny v kamenech nebo malé kamenné destičky s rytinami a výjimečně s kresbami [3, 4].



Obr. 2 Vyobrazení bizona, kozorožce a řady okrových teček na stěně jeskyně Tete du Lion (Francie) z období solutrénu [7].

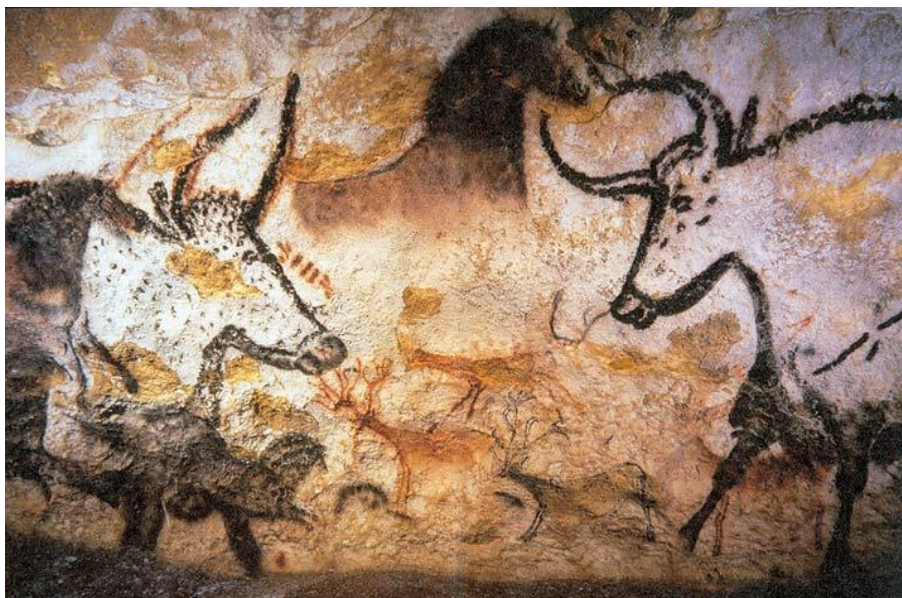
2.1.4 Magdalénien

V období magdalénienu (17 tisíc až 10 tisíc let před současností) se ke kamenným destičkám přidávají destičky kostěné a z paroží. Malby vzniklé v tomto období se nacházejí jak uvnitř, tak mimo jeskyně, ty druhé se však většinou nedochovaly. Motivy těchto maleb jsou jak abstraktní symboly, tak zvířata a lidské postavy. Při tvorbě těchto maleb autoři využívali přirozeného tvaru jeskynního povrchu a malby tím začleňovali do stěn. Stěny tak přestávají být pouze podkladem. Stejným způsobem autorům sloužily i části starých maleb. Během tohoto období vznikly také nejvýznamnější jeskynní malby celého svrchního paleolitu [1, 2, 5].

2.1.5 Lascaux

Jeskyně Lascaux byla objevena v roce 1940. Jedná se o jednu z nejvýznamnějších památek tohoto období. Jeskyně se nalézá na jihozápadě Francie. Je 150 metrů dlouhá a na jejích stěnách se nachází přes 150 maleb a 850 rytin, část z nich je vymalována

barvou. Motivem maleb jsou velcí býložravci, jeleni, koně nebo bizoni. Tedy zvířata v té době běžně lidmi lovená (viz Obr. 3). Lidské postavy se v malbách vyskytují zřídka a na rozdíl od maleb zachycujících zvířata, jsou výrazně stylizované. Styl maleb je v některých oblastech sjednocený. V jiných oblastech malby patrně vznikaly během delšího období nebo je tvořilo více umělců. Styl těchto úseků je nejednotný a malby byly v některých případech opakovaně obnovovány [1, 3, 4, 5].



Obr. 3 Dva velcí bizoni, kůň a menší zobrazení jelenů na stěně jeskyně Lascaux (Francie) z období magdalénienu [8].

2.1.6 Altamira

Další významnou jeskyní je Altamira objevená již v roce 1879. Nachází se na severu Španělska a vznikla během středního magdalénienu. Je dlouhá přibližně jeden kilometr. Malby se v této jeskyni nachází jak na zdech, tak na stropě. Jsou vyvedeny buď černě (především stropní malby), nebo barevně a v některých případech jsou kombinovány s rytinami. K vytvoření maleb autoři využívali okr, hematit nebo uhlí ředěný podle potřeby. V některých případech se různé malby překrývají. Motivem se, stejně jako v předchozím případě, stali bizoni, koně, laně nebo kozy, ale také abstraktní obrazce a znaky (viz Obr. 4). V jeskyni nalezneme také negativní obtisky lidských dlaní, které byly vytvořeny foukáním pigmentu na zeď přes přiloženou ruku. I v této jeskyni autoři využívali kontur přítomných na jeskynních zdech a zapojovali je do maleb jako jejich součástí. Jedna z nejlepších ukázek takového propojení malby s přirozeným povrchem a tvarem jeskyně se nachází v zadní části jeskyně v oblasti pojmenované „Koňský ocas“. V tomto místě jsou dva kamenné výčnělky malbou přetvořené do podoby tváří [1, 3, 4, 5].



Obr. 4 Malby bizonů na stropě jeskyně Altamira (sever Španělska) z období magdalénienu objevené v roce 1879 [9].

2.2 Vznik a vývoj symbolického myšlení

Vývoj myšlení můžeme v archeologickém záznamu pozorovat skrze stopy, které zanechává změna chování lidí. Nejstarší doklady symbolického myšlení mohou být až 70 tisíc let staré, ale častěji se vyskytují výsledky symbolického myšlení člověka pocházející z období 40 tisíc let př. n. l. Z těchto dokladů je usuzováno, že moderní chování, jehož základní součástí je i symbolické myšlení, vzniklo 50 tisíc let př. n. l. na území afrického kontinentu. Odtud se rozšiřovalo spolu s migrujícím člověkem do všech dalších částí světa. V Evropě se Homo sapiens střetl s Homo neandertalensis. Neandrtálci patrně sami ovládali symbolické myšlení alespoň do určité míry. Nebyli sice tak kreativní ve výrobě předmětů a výzdobě volných zdí jeskyní, avšak pohřbívali své mrtvé. To naznačuje alespoň na základní úroveň symbolik, možná též komplexnější abstraktní myšlení. Neandrtálci se také pokoušeli od našich předků učit, zvláště v oblasti výroby okrasných předmětů, byli ale limitováni vlastní anatomií mozku i dalších částí těla. Důležitým orgánem pro lidské symbolické myšlení je totiž i hrtan. Lidské hlasivky jsou velmi specificky umístěny a jsou nezbytné pro vývoj řeči. Vývoj řeči je základní podmínkou pro vývoj symbolického myšlení a jde s ním ruku v ruce [3, 4, 5].

2.3 Symbolika nástěnných maleb

Pro dnešní kulturní antropologii je obtížné interpretovat nástěnné umění pravěkých společností. I přesto malby vždy podněcovaly snahu porozumět pohnutkám jejich autorů. Účelem této kapitoly bude představit několik nejznámějších výkladů. Tyto výklady vycházejí z etnologických poznatků, ale často byly ovlivněné dobovou atmosférou. Například ještě v 19. století, brzy po jejich samotném objevu, byly veškeré jeskynní malby považovány za padělky. Jejich sofistikovanost se totiž neslučovala s tehdejším obrazem primitivního pravěkého člověka. Význam teorií o vzniku parietálního umění rozhodně nelze přeceňovat, nabízejí nicméně zajímavé pohledy na kulturu paleolitického člověka.

2.3.1 Hypotéza lidské tvořivosti

První teorie interpretující parietální umění často vycházely pouze z myšlenky prosté lidové tvořivosti, popřípadě z náhodných konceptů, jako iniciační rituály, totemismus, tabu. Této myšlence napovídá například fakt, že malby ač realisticky přesné, postrádají kontext. Pravěcí umělci tedy mohli pouze malovat zlomky svého prostředí bez jakéhokoli významu [10, 11].

2.3.2 Hypotéza lovecké magie

Další hypotéza patřící mezi nejstarší výklady významu pravěkého umění je hypotéza lovecké magie. Představuje domněnku, že lovci cítili povinnost rituálně uctít duše zvířat, která byla usmrcena. To tedy prováděli například namalováním obrazu nebo vymodelováním sošky. Takto byli jednak usmířeni zvířecí duchové, na druhou stranu mohlo jít i o magické vábení dalších zvířat. Argumentem pro tuto hypotézu je, že se mnoho maleb nalézá v téměř nedostupných částech jeskyní a tedy nemohly být vytvořeny čistě z estetických důvodů. Podle Abbého Breuila se pak umění v podstatě stává přímým prostředkem k získání potravy a má tak velký význam. Této teorii naopak oponuje fakt, že vyobrazená zvířata neodpovídají tomu, co bylo běžnou součástí denní potravy pravěkých lidí [11, 12, 13].

2.3.3 Strukturalistický přístup

Francouzský etnolog a antropolog André Leroi-Gourhan tvrdí, že pokud pravěký člověk zaváděl vědomě nebo nevědomě nějaký řád do uspořádání obrazů, pak by analýza těchto maleb v dostatečném množství jeskyní ukázala obecné schéma. Schémata, která byla v celcích jeskynního umění nalezena, se týkají například umístění jednotlivých

živočišných druhů v různých místech jeskyní nebo rozdělení zobrazených motivů podle toho, jestli představují mužský nebo ženský element [11, 14].

2.3.4 Záznamová (kalendářní) a komunikační hypotéza

Takzvaná záznamová nebo také kalendářní metoda sice původně vysvětluje význam rytých paleolitických artefaktů, ale může nabídnout i zajímavý pohled na jeskynní malby.

Na schematické značky se také zaměřuje komunikační hypotéza. Realistická zobrazení mají s postupující dobou v paleolitickém umění tendenci ke schematizaci. Například místo celého koně se v malbách často objevuje jen hlava nebo dokonce jen hřívka. Bizona či koně tak mohla nahradit charakteristická křivka hřbetu.

Ve prospěch komunikační hypotézy lze uvést, že skutečně existují symboly, které si zachovávají podobný tvar v různých společnostech a hospodářských systémech (například značka představující ženu). Podobnosti je pak možné najít mezi ideogramy sumerskými, chetitskými, čínskými i egyptskými. Sklon ke stylizaci nástěnných maleb je velmi podobný v jihoevropských a severoafrických jeskyních a tzv. vlastnické značky (primitivní piktografy vytvářené za účelem označení vlastnictví) je možné pozorovat obdobně u ruských, laponských, arabských i brazilských indiánských kmenů. Kanadská antropoložka Geneviève von Petzinger dokonce navrhuje existenci jakéhosi rudimentálního jazykového systému založeného na 26 značkách, které se opakují v různých paleolitických jeskyních dokonce v pravidelných vazbách. Na druhou stranu však existuje také celá řada značek s velkou proměnlivostí, což značně omezuje snahy o interpretaci na základě této hypotézy [12, 15, 16, 17].

2.3.5 Kultovně-shromažďovací hypotéza

Vznik jeskyní vyzdobených nástěnnými malbami mohl být podmíněn i společenskými faktory například náboženskými, politickými nebo ekonomickými. Jeskyně mohla sloužit jako shromaždiště až stovek lidí z okolí. Uspořádání zvířecích maleb v jeskyni by pak mohlo určitým způsobem zobrazovat sféru vlivu takového centra [11, 14].

2.3.6 Experimentálně-muzikální hypotéza

Teorie, která spojuje představu ozvučených obřadů (zpěvy, rytmy, melodie, kroky putujících za iniciací) s uměleckým dojmem z nástěnných maleb i samotného jeskynního prostředí, je produktem tzv. experimentální archeologie a nazývá se experimentálně-muzikální hypotézou. Snaží se o co nejpřesnější rekonstrukci sociokulturních dějů, které mohly v paleolitu probíhat [11, 18].

2.3.7 Neošamanistická hypotéza

Šamanismus je velkým tématem současné antropologie a vzhledem k tomu, že analogie dosud existujících lovecko-sběračských komunit s paleolitickými populacemi se přímo nabízí, jeskynní výtvary se pak můžeme pokusit vysvětlit i právě pomocí šamanismu. Tato teorie především zdůrazňuje vliv halucinogenních látek na umělce. Nástěnné malby by tedy představovaly zaznamenané vize ze šamanských seancí zajisté ovlivněných drogami [12, 14, 18].

2.4 Bizon jako motiv

Na malbách v Altamirě je zobrazován bizon pravěký neboli bizon stepní, druh bizona dříve rozšířený v Evropě, Asii i Severní Americe. *Bison priscus*, jak zní jeho latinský název, je již vyhynulý. Do současnosti se nám dochovaly jeho kosterní nebo mumifikované pozůstatky. Jeho podobu známe ale především z nástěnných maleb prehistorických umělců.

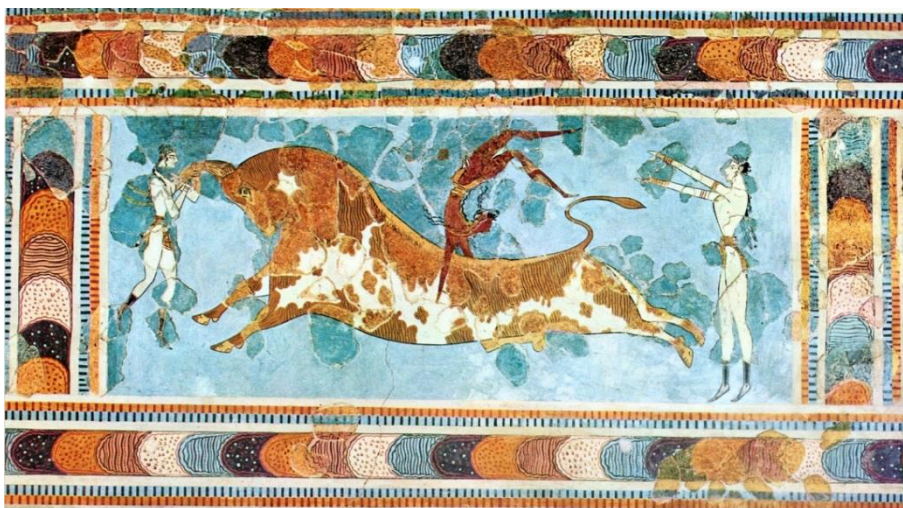
Současný bizon americký a bizon evropský jsou jeho blízcí příbuzní a evoluční následovníci. Díky těmto pokračovatelům rodu byl bizon stálým zdrojem inspirace pro umělce od paleolitu až do současnosti [19, 20].

2.4.1 Kréta

Podobný symbol a potomek majestátního bizona se objevil i na Krétě a to ve formě býka (viz Obr. 5). Podle řecké báje se bůh Zeus zamiloval do krásné Európy, a aby ji získal, proměnil se v býka a utekl s ní na řecký ostrov Kréta, kde s ní zplodil tři syny.

Dále také Mínós, syn Dia, požádal Poseidona, aby mu seslal býka pro oběť bohům. Poseidon tak učinil, avšak býk, který vystoupil z moře, byl příliš krásný a tak si ho Mínós ponechal a za oběť zvolil jiného býka. To však Poseidona natolik rozhněvalo, že zařídil, aby se Mínoova žena Pásifaé zamilovala právě do býka, kterého ušetřil. Pásifaé s tímto býkem zplodila syna Mínotaura. Ten byl napůl člověk a napůl býk, který se živil lidským masem. Od těch dob na Krétu každý rok z Athén jako potrava mířilo sedm mužů a sedm žen. Mínotaura se podařilo zabít až Théseusovi.

Díky těmto bájím se stal býk symbolem síly a plodnosti a inspiroval tak tehdejší umělce a stavitele ke znázorňování tohoto motivu. [21, 22].



Obr. 5 Na základě bájí o býkovi vzniklo na řeckém ostrově Kréta mnoho cenných uměleckých děl, například v paláci Knóssos freska muže přeskakujícího býka [21, 22].

2.4.2 Původní Američané

Nesmírně důležitý byl bizon pro původní obyvatelstvo Severní Ameriky. Bizoni se hojně vyskytovali v mýtech původních Severoameričanů a často byli uctíváni. Jeden ze známých mýtů hovoří o bizonovi, který se kmenu dobrovolně vydal, aby ho zachránil před hladověním. Byl jejich nejvýznamnějším zdrojem potravy, stejně jako dalších surovin. Součásti jejich těl, jako rohy, kosti nebo oháňky využívali k tvorbě uměleckých ale i nábožensky významných předmětů. Jedním z takových nejvýznamnějších objektů je nejstarší malovaný objekt Severní Ameriky. Jedná se o The Cooper Bison Skull, lebku bizona ozdobenou červenými znaky. Bizon se ale vyskytoval i v dalších formách jejich umění. Jeho zpodobnění nalezneme například na 2 000 let starých petroglyfech v Newspaper Rock ve státě Utah (Obr. 6) [23, 24, 25].



Obr. 6 Zvířecí petroglyfy v severoamerickém pohoří Newspaper Rock ve státě Utah [25].

2.5 Historie tapiserie

Principy tkaní zná lidstvo již od nepaměti. Během času přibývaly různé způsoby tkaní a tkalcovská technologie se stávala rychlejší a efektivnější. Mezi příklady těchto nejstarších dochovaných nálezů tkaných textilií patří zbytky tkaniny s různě užitými vazbami nalezené v Turecku, které vznikly v období paleolitu 7 tisíc let př. n. l. Dalším dokladem tkalcovských technik jsou egyptské kresby, které se datují do doby 4400 let př. n. l. Tyto kresby znázorňují tkací stav s jasně zobrazeným zařízením na zvedání osnovy. Existenci těchto tkacích stavů potvrzují i nálezy hrubých i velmi jemných tkanin v hrobkách králů. Neměli bychom opomenout ani Čínu, kde jak je známo vynalezli hedvábí a také ho uměli zpracovat a utkat z něho velice jemnou tkaninu. První zmínky jsou z roku 2650 let př. n. l. Mezi další státy, kde byly tkaniny hojně užívány a inovovány patří například Mexiko nebo Řecko [26].

2.5.1 Česká textilní tvorba druhé poloviny 20. století

V českých zemích se výroba tapiserií objevila ve větším měřítku až relativně nedávno. První česká gobelínová manufaktura vznikla v roce 1898. Česká tapiserie zažila svou největší slávu především v 60. a 70. letech 20. Století, kdy byla díla českých autorů celosvětově známá a uznávána.

Jednou z hlavních osobností, která ovlivnila českou tapiserii, byl Antonín Kybal. Patřil mezi uměleckou avantgardu již před válkou, kdy působil jako designer textilií. Výrazně přispěl k podobě moderního koberce a ovlivnil také vývoj české architektury. Antonín Kybal nebyl jen autorem mnoha slavných prací, ale byl především také pedagogem. Dokonale znal textilní řemeslo. Jedinečným způsobem využíval rozdílných struktur materiálů a rozličných vazebných technik. Roku 1945 se stal vedoucím speciálního atelieru textilního výtvarnictví na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Během svého působení pomáhal vytvářet klima pro rozvoj autorských tapiserií. V jeho atelieru začalo studovat mnoho osobností, které se posléze staly předními autory české tapiserie.

Antonín Kybal používal na svou dobu novátorské metody výuky. Tyto metody velice ovlivnily nastupující poválečnou generaci. Díla těchto autorů se od sebe diametrálně lišila, každý z těchto autorů měl svůj osobitý styl [27].

S příchodem 60. let byly vyvolány obrovské změny v uměleckém odvětví. Po nástupu minimalismu a konceptuálního umění se změnilo vnímání podstaty umění a s tím spojený postoj k tvorbě. Umělci se začali více zajímat o použití materiálu

inovativním způsobem. Do centra pozornosti se vedle estetické dostala také psychologická, společenská, mytologická a symbolická funkce umění.

Všechny obory užitého umění začaly ve 20. století hledat nová uplatnění. Textilní tvorba na tom nebyla jinak. V tomto oboru změny nejvíce postihly právě tapiserii. Při snaze najít nové využití tapiserie, začali autoři překračovat hranici užitekosti a dovolili tapiserii stát se autonomní volnou tvorbou.

2.5.2 Generace významných textilních autorů

V období po druhé světové válce působí v Československu řada výtvarníků, kteří prošli školou Antonína Kybala nebo Aloise Fišárka. Druhý jmenovaný působil na téže škole jako Antonín Kybal a vedl tam atelier monumentální malby. Tito umělci pohlížejí na tapiserii jako na svébytné autorské dílo. K jedním z nejdůležitějších představitelů této generace patří Jenny Hladíková a Jan Hladík, Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek a Jiří Tichý. Ačkoliv umělci k tapiseriím přistupovali odlišně, spojovalo je vytvoření nové podoby tapiserie, ve které narušovali tolik let stejný pravý úhel tvořením nepravidelných obrysových forem. Experimentovali s narušením vnitřních částí tapiserie, kde odhalovali osnovu. Objevovaly se tendence právě na osnovu dát největší důraz. Dále používali flotáže, to je neprovázaný útek nitě ve tkanině a šliců, čímž vznikne ve tkanině rozparek. Umělci začali využívat do té doby nové a netradiční materiály, jako přírodní nezpracovanou vlnu nebo oblíbený netradiční sisal. Také přistupovali jinak ke tkalcovské technologii. Používali nejen útkový ryps, ale nejčastěji také keprovou vazbu a různé druhy uzlů, které dodávaly dílu plasticitu. Byli tu však i umělci, kteří hledali nové využití i v útkovém rypsu. Snaha o vytkání obrazu jako by byl namalovaný štětcem, už se těchto umělců netýkala, snažili se o zobrazení výrazu textile jako takové a ne o napodobení obrazu. Tato tvorba měla na počátku název *aktivní tapiserie*, později se název mění na *autorskou tapiserii*.

Umělce 60. let 20. století je možné rozdělit do dvou skupin. Do první z nich patří Jindřich Vohánka a Bohdan Mrázek, kteří často využívali dělení tapiserií, netradiční materiály nebo narušovali pravoúhlost. Do druhé skupiny řadíme Jana Hladíka. Jenny Hladíková se pak se svou tvorbou nacházela na pomezí obou uměleckých skupin [27, 28].

2.5.3 Jindřich Vohánka

Jindřich Vohánka patřil k našim nejaktivnějším umělcům a to i v oblasti publikování. Často přispíval svými články do renomovaných časopisů. Zásadním textem v jeho kariéře byl titul *Aktivní tapiserie*. V něm se věnuje teoretické definici moderní tapiserie a objasňuje její smysl, historická východiska i její prostředky. Toto dílo značně určilo budoucí směřování moderní tapiserie. V dalších textech se věnoval tvorbě textilních umělců.

Ve svém dlouhém životě nezůstal jen u umění, ale věnoval se i pedagogice. Působil jako profesor na Střední průmyslové škole textilní v Brně. Byl také uměleckým vedoucím v Moravské gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí, která za jeho vedení vzkvétala. On sám měl velmi dobrý vztah k textilním vláknům a k základním hodnotám tapiserie. Typické pro něj byly dynamické textilní struktury nesoucí prvek náznaku, myšlenkovou hloubku a zapojení netextilních prvků.

Pořádal časté výstavy nejen u nás, ale i v zahraničí. Spolupracoval s mnoha významnými umělci své doby. Společně s Bohdanem Mrázkem založil manifest aktivní tapiserie. Manifest se zabývá definicí jejich pohledu na novou, dynamickou tapiserii. Jindřich Vohánka tak spolu se svými kolegy zavedl moderní osnovy inspirované Bauhausem. Mezi jeho nejznámější díla patří například *Sen pana Blériota* (1967) (Obr. 7) [27, 28, 29].



Obr. 7 Tapiserie Jindřicha Vohánky *Sen pana Blériota* realizovaná v letech 1965-66. Dílo o rozměru 406 cm x 240 cm je vytvořené kombinovanou technikou ze sisalu, vlny, plsti a kovu [27].

2.5.4 Bohdan Mrázek

K zájmu o textil se dostal Bohdan Mrázek díky své matce. Matčino přání bylo, aby vystudoval tkalcovskou školu ve Dvoře Králové a po studiu jí navrhoval látky pro její krejčovskou dílnu. Syn na školu opravdu nastoupil, ale po dvou letech studium ukončil. To však stačilo na to, aby si osvojil základní vazebné techniky a tkaní. Jeho další kroky vedly po umělecké stopě navzdory tomu, že vědomí vojny ho přimělo se přihlásit na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Tam také úspěšně splnil zkoušky do atelieru Antonína Kybala. Tím se zpečetil jeho osud s textilem a to konkrétně s tapiseriemi. Po vystudování vysoké školy nastoupil na čestný rok do jeho atelieru.

V autorské tapiserii našel pro sebe nejlehčí způsob seberealizace. V 60. letech objevuje nové formy autorské tapiserie. Podobně jako Jindřich Vohánka, který byl jeho přítel a kolega, experimentoval s různými vlastnostmi vlákna, s možností plasticity a se zařazením do konceptu analogické tendence konající se ve světové úrovni tapiserie.

Jeho práce se vystavovaly po celém světě. Jeho díla se objevovala na prestižních přehlídkách světové textilní tvorby.

Jedna z prvních tapiserií, ve které začal velmi dominantně používat sisal je *Legenda a život* (1966). Zde radikálně zbořil pravoúhle obrysy, které do té doby byly pravidlem tapiserie. Jeho práce nejčastěji spočívala na zaměření se na prostorová díla a prostorový reliéf, používány byly spíše tradiční techniky - útkový ryp, dále pak na tvarové zaměření a omezování barevné škály, snahu o vztah tapiserie a architektury. V devadesátých letech se začal zabývat také textilní grafikou.

Znamé dílo Bohdana Mrázka je *Trépotrea* (Obr. 8) [27, 29].



Obr. 8 Tapiserie Bohdana Mrázka *Trépotrea*. Dílo o rozměru 297 cm x 207 cm zhotoveno útkovým rypem. Vyfotografováno autorem bakalářské práce na galerii v Jablonci nad Nisou (2016).

2.5.5 Jenny Hladíková

Pro autora této bakalářské práce se nejvýznamnějším autorem stala Jenny Hladíková, především pro svůj smysl pro monumentální práci, ve které s naprostou dokonalostí provádí složité techniky tkaní. V jejích dílech je znát cit pro výraz textilií.

Jedná se o malířku, grafičku a textilní výtvarnici. Vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze v atelieru monumentální malby pod vedením profesora Aloise Fišárka. Svoji tvorbu dělí na grafiku a tapiserii. Její životní láska je Jan Hladík, který patří také mezi přední textilní výtvarníky. Jenny Hladíková kromě svých soukromých výstav, také často vystavovala svá díla společně se svým mužem a byli si navzájem oporou. Se svými výstavami projela takřka celý svět.

Po celý život se věnovala grafické a malířské tvorbě, tapiserii se intenzivně začala věnovat až v 60. letech 20 století, stala se představitelkou progresivní tapiserie.

Její raná tvorba tapiserie byla inspirovaná z monotypů a strukturální grafiky. Mezi tyto díla patří například *Čtyři příběhy* (1967). Na konci 60. let opouští pouze hladkou strukturu a začíná se věnovat reliéfu. Toho dociluje technikou omotávání, čímž vznikají hutné provazce. Dále kombinuje hladký útkový ryp s nerovnoměrně spředenou vlnou. Tato díla bychom mohli rozdělit na dvě části, první se zabývá tématem tkáně a druhé prouděním.

Téma tkáně představuje pro autorku ztotožňování se s procesem růstu, druhé téma naopak zase zobrazuje pohyb, jak už přírody tak vesmíru. K těmto pracím patří například *Proudění* (1970).

V 70. let tuto tematiku opouští posledním dílem *Barokní princip* (1980), ale přesto pořád u tématu přírody zůstává, ačkoliv se jedná o reálněji pojatá díla například *Schody* (1984) (Obr. 9B) [27].



Obr. 9 Tapiserie autorky Jenny Hladíkové. A - *Prostoupení* (1974), dílo o rozměrech 430 cm x 194 cm, použitý materiál vlna, zhotoveno útkovým rypsem s obtáčením osnovy a protahováním útků. B - *Schody* (1984), 135 cm x 285 cm, vlna, útkový ryps [27].

2.6 Inspirace

Na začátku mé inspirace stála bakalářská práce mé sestry [30], jež zkoumala jeskynní malby z biologického pohledu. Konkrétně se snažila zodpovědět otázku, zdali pravěké umění a mentální i kulturní rozvoj pravěkých lidí může mít souvislost s autismem. Část její práce se věnuje symbolickému myšlení. Tato kapitola byla prvním podnětem, který mě zavedl k myšlenkám na symboly minulé, ale také na symboly, které užíváme v současnosti. Zabývala jsem se tím, jak nás naše současné symboly propojují s minulostí a naopak, do jaké míry se liší naše myšlení od myšlení tehdejších lidí. Tato tematika a nádherné parietální umění mě zaujalo natolik, že jsem se rozhodla na tomto základě vybudovat kostru své bakalářské práce.

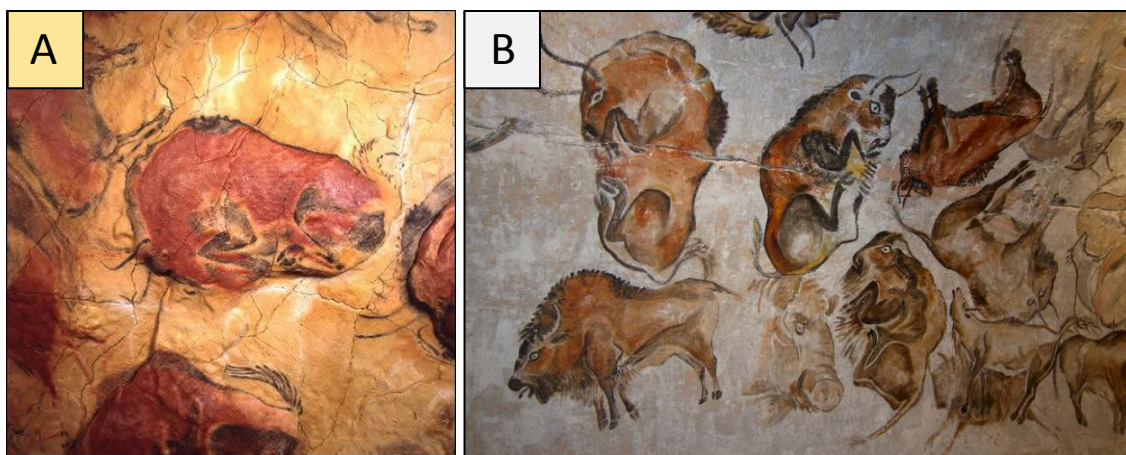
Dlouhou dobu jsem do svých úvah zahrnovala jen umění paleolitu. Nahlížela jsem na jeho jednoznačné motivy z různých hledisek. Odrazovým můstkem mi byly mnohé teorie o symbolickém významu parietálního umění (více o tomto tématu viz kapitola 2.3). Nakonec mi ale jen prehistorické období nestačilo. Začala jsem se více zaměřovat na významový posun v symbolice od paleolitu k současnosti. Pokusila jsem se zhodnotit i to, jak interpretuje prehistorické malby současná mysl.

Věděla jsem tedy, že se budu zabývat motivem určité malby, který pro své autory nesl velký symbolický význam. Nejvhodnějším motivem tohoto druhu pro mě bylo znázornění zvířete. Nejdříve jsem se zaměřila na jelena. V našem století je tento motiv velice oblíbený a moderní. Nevyhovoval ale mému konceptu právě pro svůj symbolický význam v současnosti. Jelen totiž, i v naší době, vyjadřuje určitou vznešenost a ušlechtilost. Naproti tomu bizon, tak často opakovaný motiv již v paleolitu, odpovídal mé ideji o významovém posunu různých symbolů. Bizon, svým vzhledem tolik podobný býku, pro mě dokonale rezonoval s vlastností dnešní západní společnosti, kterou jsem chtěla zaznamenat. Rozhodla jsem se tedy pro bizona.

Moje inspirace vzešla z dávných jeskynních maleb v Altamíře a Lascaux a zakotvila se až v odrazech mých pocitů z dnešní společnosti. Zvláštní vzdálenost a blízkost vyobrazení bizonů a současného skotu mě vábila ke srovnávání. Stejně tak surovost a agresivita lidí v obou dobách historie zahalená tajemstvím života v paleolitu a skrytá za zdmi průmyslové výroby v současnosti. Oba motivy pro mě tvořily a stále tvoří neoddělitelné protipóly. Proto jsem se nakonec rozhodla pro diptych, dvou odlišných a zároveň podobných světů.

Na prvním pravěkém symbolu je znázorněno celé tělo bizona z profilu. Jeho postoj je napůl stočený a smířlivý se svým osudem. Celá kompozice působí čistě, bez stresu a strachu. On není nahněvaný a chápe důvody, proč by měl být uloven (viz Obr. 10). Naproti tomu druhá tapiserie je pravý opak, dá se říci negativ. Na tapiserii je pouze hlava, která je vyobrazena čelně k pozorujícímu. Působí naštvaným a velice neklidným dojmem. Její oči jako by upřeně koukaly, ačkoliv její pohled je prázdný.

Tato dvě díla vznikla na základě toho, že se dnes tváříme, jak zvířata potažmo přírodu milujeme, ale celé to může být přetvářka. Zatímco naši pravěcí předci to tak opravdu cítili.



Obr. 10 Malby pravěkých bizonů z jeskyně Altamira sloužící k inspiraci první autorské tapiserie [5].

3 PRAKTICKÁ ČÁST

Praktická část je zaměřena na tvůrčí proces, vývoj a zpracování návrhů této bakalářské práce. Během procesu tvorby tapiserie se vytvořily dva návrhy, oba na téma symbolismus. Jeden pojednává o symbolu pravěkých lidí, druhý o symbolu moderního člověka. Obě tapiserie se odvíjejí od stejného zvířete, konkrétně bizona. Motivy bizona jsou navrženy s přihlédnutím na techniku tkaní. Jedná se o ruční tkaní na rámu útkovým rypsem neboli plátnovou vazbou.

3.1 Tvorba návrhů

Nejtěžší úkol při tvorbě této bakalářské práce nastal hned na počátku při zvažování, jak bude téma zpracováno. Na počátku práce není zprvu rozhodnuto, zdali se bude jednat o jednu nebo o dvě tapiserie, ani jaké jeskynní zvíře na tapiseriích bude. Proto byla vytvořena celá řada návrhů, která se věnovala i jiným zvířatům než bizonovi. Tyto návrhy jsou zachyceny na Obr. 11 a Obr. 12. Díky variacím, jak by tato zvířata spolu komunikovala na jedné ploše, se dospělo k vytvoření dvou samostatných tapiserií, aby lépe vynikla obě díla, ale také jejich vzájemný dialog.

Tvorba návrhů nejprve probíhala skicováním maleb z jeskyní Altamira a Lascaux. Během vytváření reprodukcí se experimentovalo s přírodními barvivy, aby se přiblížil malebný charakter pravěkých děl. Jako motiv, tedy pojící prvek obou tapiserií, se jak již bylo řečeno, vybral bizon. Ten se podrobil kresebné reálné studii (viz Obr. 12).

Moderní pojetí bizona vzniklo použitím jeho studie, která se dále upravila pomocí nástrojů filtrů v programu photoshop. Příklad je vidět na Obr. 12D. Toto zpracování se následně použilo jako předloha k namalování finálního návrhu Obr. 14.

Na tapiserii s pravěkým symbolem je znázorněno celé tělo bizona z profilu. Jeho postoj je napůl stočený a pokojný. Celá kompozice působí čistě, klidným dojmem zvířete, smířeného se svým osudem. Bizon nemá strach, ani vztek. Chápe důvody, proč musí být uloven (viz Obr. 11A,C,D).

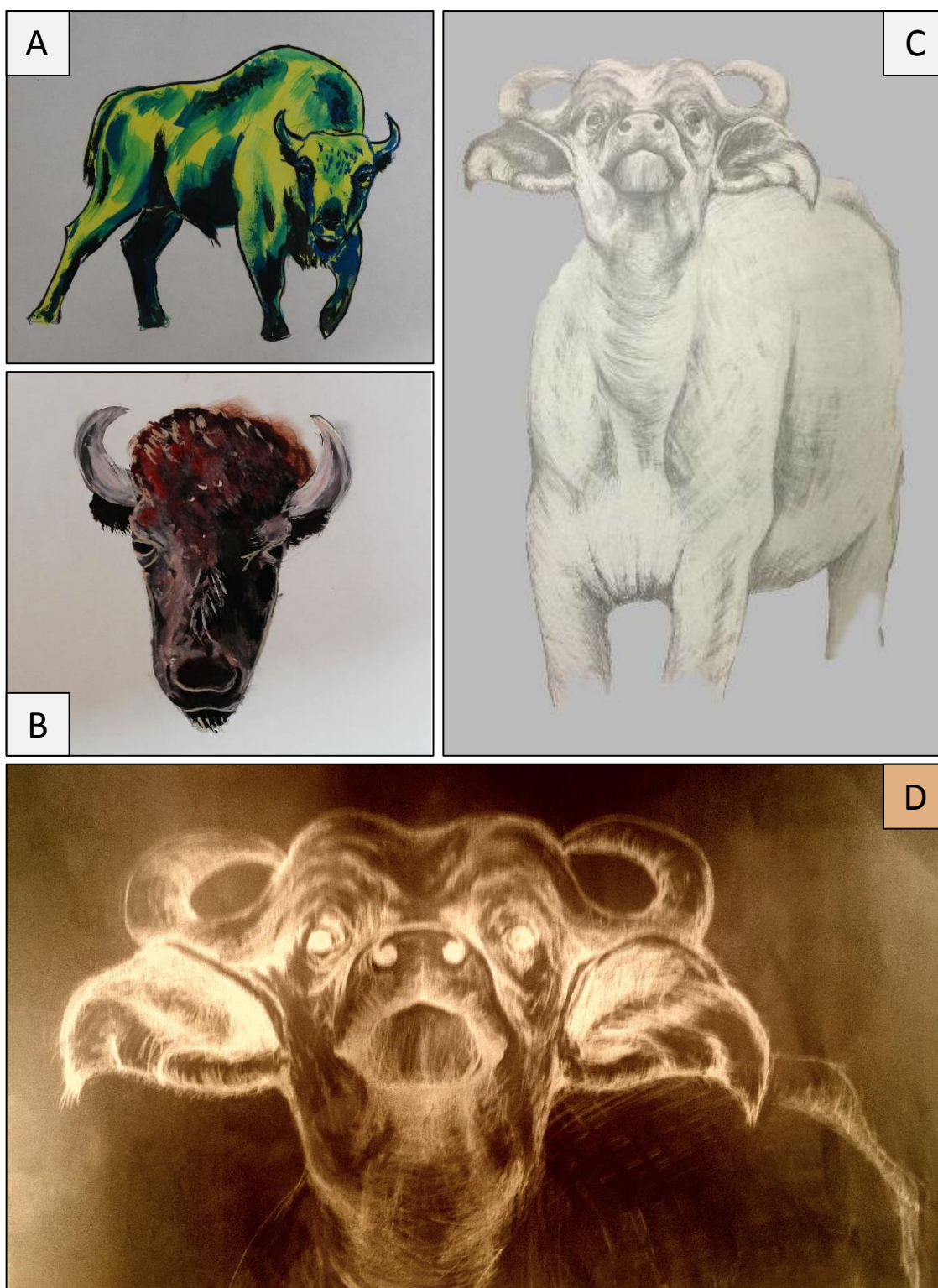


Obr. 11 Užší výběr kreseb formátu A3 znázorňující návrhy jeskynních zvířat pro realizaci první tapiserie. V případě kreseb A, C a D - se jedná o bizony, varianta B - zachycuje jeleny.

Druhá tapiserie působí zcela opačně. Z bizona vidíme jen hlavu. Je vyobrazena čelně, hledící na pozorovatele. Působí našťvaným a velice neklidným dojmem. Oči zvířete upřeně hledí, ale jejich pohled je prázdný (viz Obr. 12C,D). Znepokojivý pocit, který je navozen při pohledu do tváře bizona se nám snaží připomenout, jak žijí hospodářská zvířata v současnosti a propast, kterou nalézáme mezi láskou k domácím mazlíčkům a lhostejností k jiným zvířatům.

Z těchto malých návrhů, většinou se jednalo o velikosti formátu A3, jsou vybrány dva hlavní návrhy (viz Obr. 11D a Obr. 12C). Jsou upraveny do konečné podoby, aby se i přes svoji rozdílnost harmonicky doplňovaly.

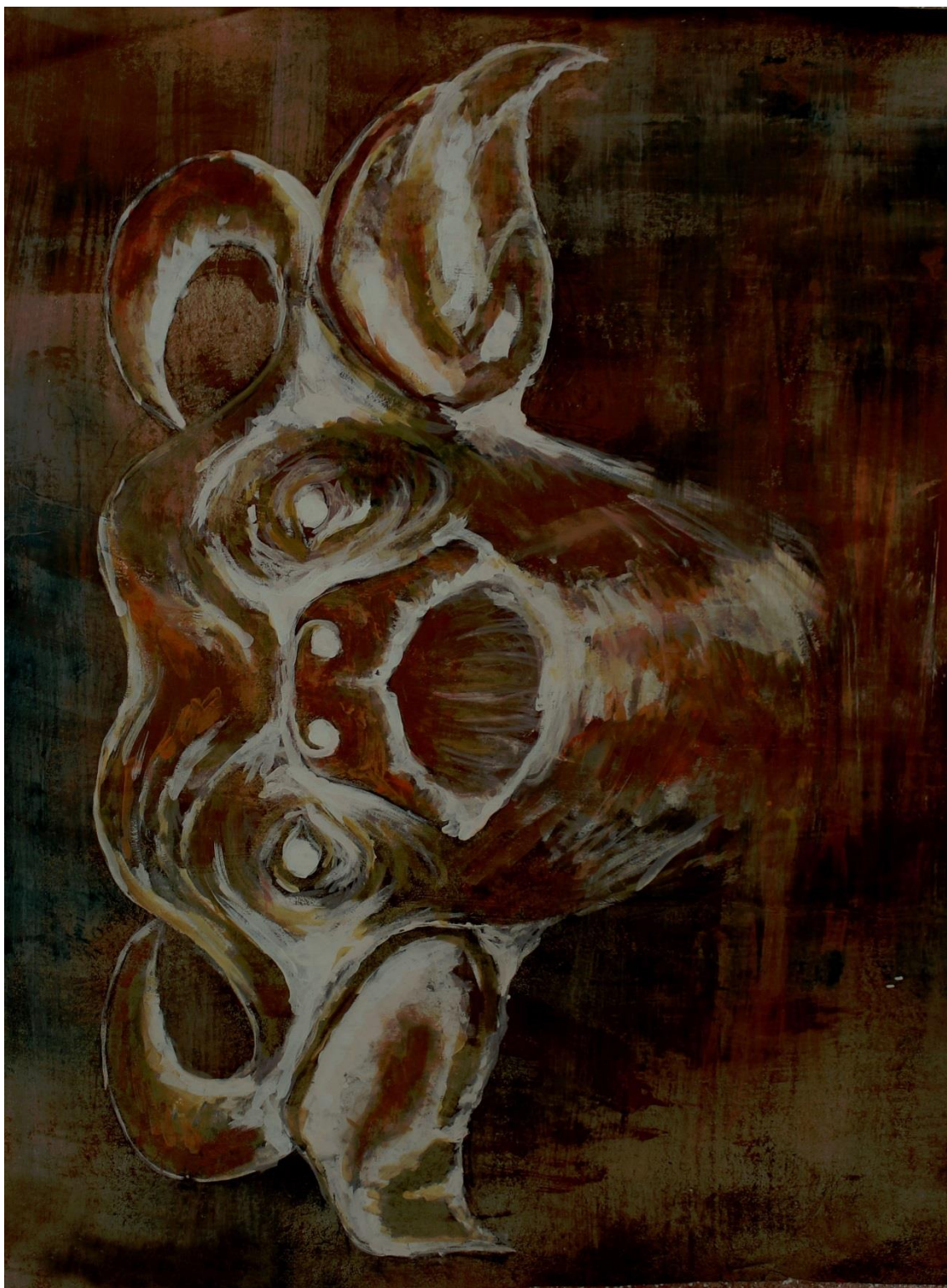
Finální návrhy jsou namalované na arch papíru velikosti B1 (viz Obr. 13 a Obr. 14). Podle finálních návrhů se vytvořily menší kopie a na ty se narýsovala čtvercová síť 1:10. Poté byla na balící papír narýsována čtvercová síť o poměru 1:1 k návrhu. Celkový rozměr sítě tedy byl 170 cm x 130 cm. Tento postup sloužil k přesnějšímu překreslení návrhu na tkací předlohu. Takto vznikly dva kartony neboli předlohy pro tkaní. Na kartony se ještě naznačily barvy, v jakých bude tapiserie vytkána, a obrysy se silně obtáhly černou konturou.



Obr. 12 Vybrané kresby formátu A3 znázorňující návrhy bizona pro realizaci druhé tapiserie. Varianta D – v programu photoshopu pomocí nástrojů filtrů upravený výřez kresby C, která byla z návrhů vybrána pro vytvoření druhé finální tapiserie.



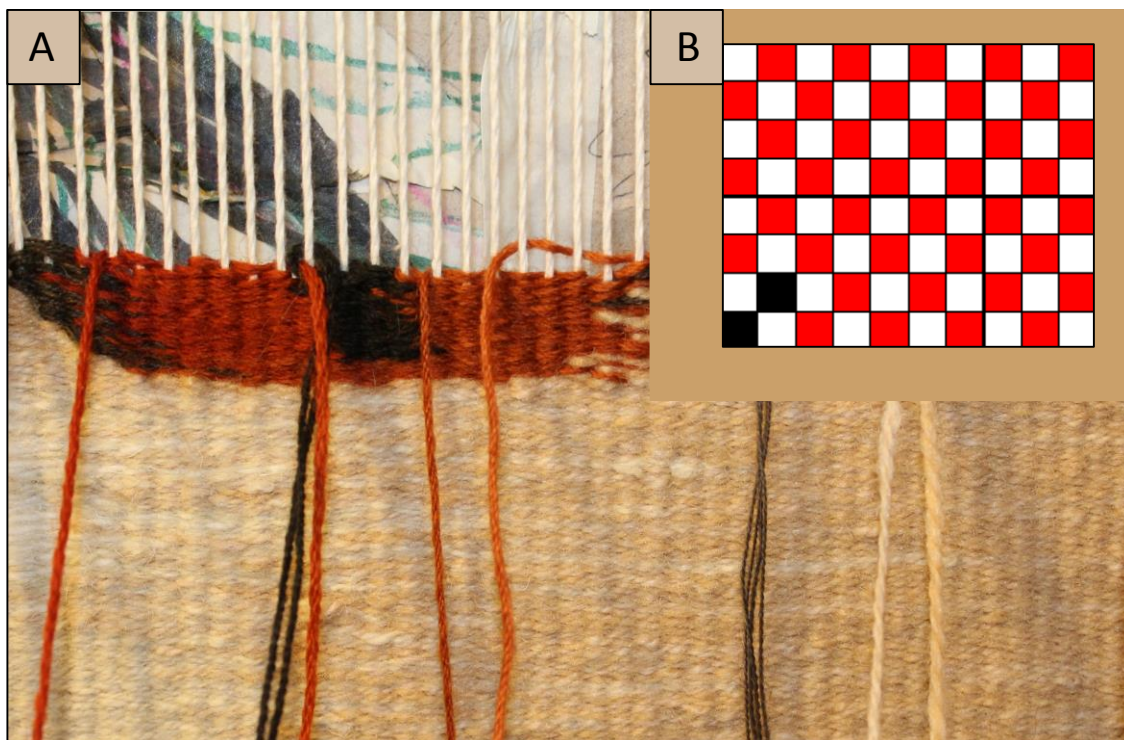
Obr. 13 Kresba formátu B1 finálního návrhu pro vytkání první tapiserie s názvem *Symbolika - pravěk*.



Obr. 14 Kresba formátu B1 finálního návrhu pro vytkáni druhé tapiserie s názvem *Symbolika - současné pojetí*.

3.2 Použitý materiál

Ke tkaní je zapotřebí dřevěného rámu s hřebíky na horní i dolní straně. Pro tuto bakalářskou práci se použil rám o velikosti 200 cm x 270 cm. Na rám se připevnil karton s předlohou a napnula se osnova. Do osnovy se umístily činky, které tvořily osnovní kříž a zarážka. Po vykonání těchto příprav je možné začít se tkaním. U těchto tapisérií se postupovalo konkrétně technikou útkového rypsu, tedy vazby plátnové (viz Obr. 15).



Obr. 15 A -detailní fotografie rozpracované tapisérie *Symbolika* – *pravěk* zachycující průběh techniky tkaní. B - schéma znázorňující třídu použité plátnové vazby [31].

Osnova je z kordonetu, což je velice pevný materiál, který se vyrábí ze 100% vlny. Její jemnost je 475 tex a seskání s levým (S) zákrutem z devíti nití.

Dostava osnovy je $D_o = 24 \text{ nt/10 cm}$.

Materiálové složení útku tvoří z 90 % útková příze ze 100% vlny a z 10 % směs vlny s polyesterem. Byla použita jemnost 300-450 tex, seskání s levým (S) i pravým (Z) zákrutem ze dvou a čtyřech nití.

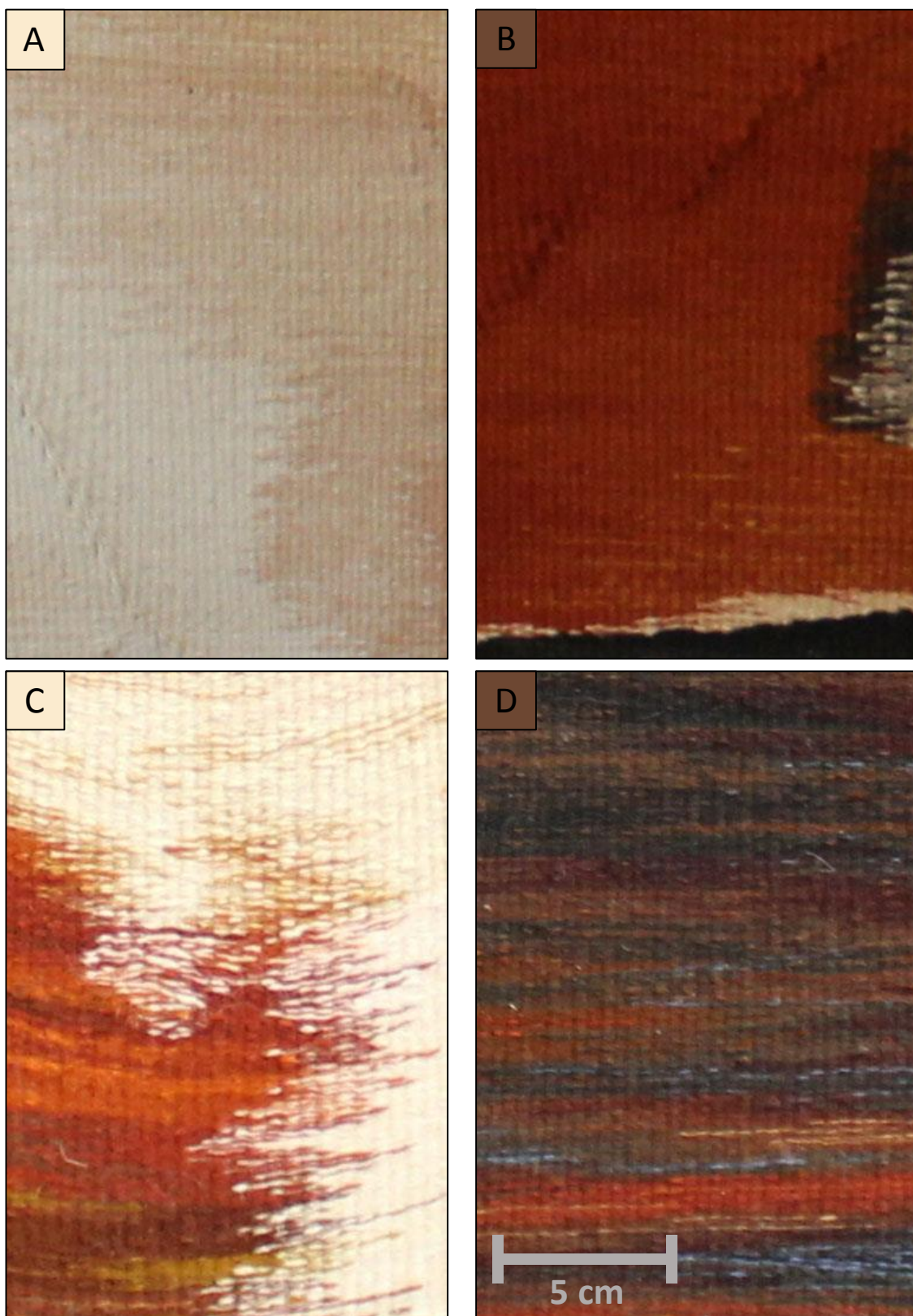
Dostava útku $D_u = 115 \text{ nt/10 cm}$.

Celková plocha obou tapisérií je 4,42 m².

3.3 Barevnost tapiserií

Obě tapiserie spolu udržují dialog, který je mimo jiné podpořen barevností. Pravěká tapiserie je nositelkou barev v přírodních odstínech, jako je béžová barva jeskynních stěn, na nichž vyniká černá barva uhlí, kterou podkresluje červená hlina. Tyto barvy se doplňují a harmonizují. Mezi jednotlivými červenými odstíny je snaha o jemný přechod. Prehistorická a moderní tapiserie vytvářejí svou barevností téměř své protipóly. V prvním případě je bílá barva použita na pozadí a černá a červená na vnitřní části bizona (viz Obr. 16A,B). Bizon je vyveden ve valérech odstínu červené, v prostředních částech obsahuje jemné odlesky žluté barvy, ohraničen je černou konturou s nádechem zelené. Černá kontura ale netvoří hranice po celém obvodu malby, dává důraz především na hřbet, přední část čumáku, rohů a části nohou. Uvnitř malby také nalézáme odstíny pozadí, to proniká skrze malbu a dotváří její obrysy (viz Obr. 13, Obr. 16A,B a Obr. 17E).

V druhé tapiserii je tomu opačně. Kromě bílé, červené a černé se zde objevují barvy, které v pravěké paletě barev nenalézáme. Barvy jsou divoké. V podkladu se promíchávají barvy jako bordó, cihlová až červená, hnědá ale také modrá (viz Obr. 16D). Pozadí se směrem vzhůru zklidňuje a v horní části gobelínu přechází do klidných tmavých barev. Barevné příze jsou na sebe kladeny tak, aby byl patrný hrubý přechod odstínů. Bílá barva je vzhledem ke zbytku tapiserie zvolena jako tvrdý prvek (viz Obr. 14, Obr. 16C,D a Obr. 18D).



Obr. 16 Detailní dokumentace barevnosti obou tapiserií. Fotografie A, B – zachycují barevnost pozadí respektive motiv bizona na pravěké tapiserii. C, D - zaznamenávají výřez bizona respektive pozadí druhé tapiserie pojednávající o současnosti. Z těchto výřezů lze již odvozovat představu barevnosti kompletních tapiserií.

3.4 Realizace tapiserií

Na začátku obou dvou tapiserií se nejprve vytkala asi deset centimetrů vysoká zatkávka neboli záložka zakončená řetízkem. Záložka a řetízek se opakují i na horním konci tapiserií. Tato část se po odstříhnutí tapiserie přehne dozadu, kde po zapožití vytvoří tunýlek. Ten slouží pro zavěšení a začištění tapiserie.

Pozadí u tapiserie s motivem pravěkého bizona je celé tkáno ve valérech bílé a béžové (viz Obr. 16A). Tyto odstíny tvoří větší či menší kusy, které se na koncích protkávají s jiným odstínem. Již od začátku tkaniny je plocha rozdělena na části. Toto rozdělování má dát vzniknout efektu prasklin, jako tomu je u jeskynních stěn. Postup je následovný. Nejprve je vytkán nepravidelný trojúhelník, přes který je prohozen stejně barevný útek, který je tkán kolmo. Útek zapříčiní, že vzniklé dělení ve tkanině bude viditelné. Stejným způsobem se pokračuje na celé ploše tapiserie. Průběh tkaní a postup vzniku prasklin je vidět na Obr. 17A-E (1. až 3. část).

V prasklinách je skrytá inspirace z pravěkých jeskyní, kdy domorodci mnohdy využívali tvarů jeskyně. Proto se na tapiserii v jistém místě prasklina sjednocuje s okrajem malby bizona. Zbytek práce je tkán standardní technikou útkového rypsu.



Obr. 17A (1. část z 3.) Fotografie zachycující postupné tkaní první tapiserie s názvem *Symbolika – pravěk*.



Obr. 17B-C (2. část z 3.) Fotografie zachycující průběh tkání první tapiserie *Symbolika - pravěk*.



Obr. 17D-E (3. část z 3.) Fotografie zachycující průběh tkaní první tapiserie s názvem *Symbolika – pravěk*. Výsledný rozměr tapiserie je 170 cm x 130 cm.

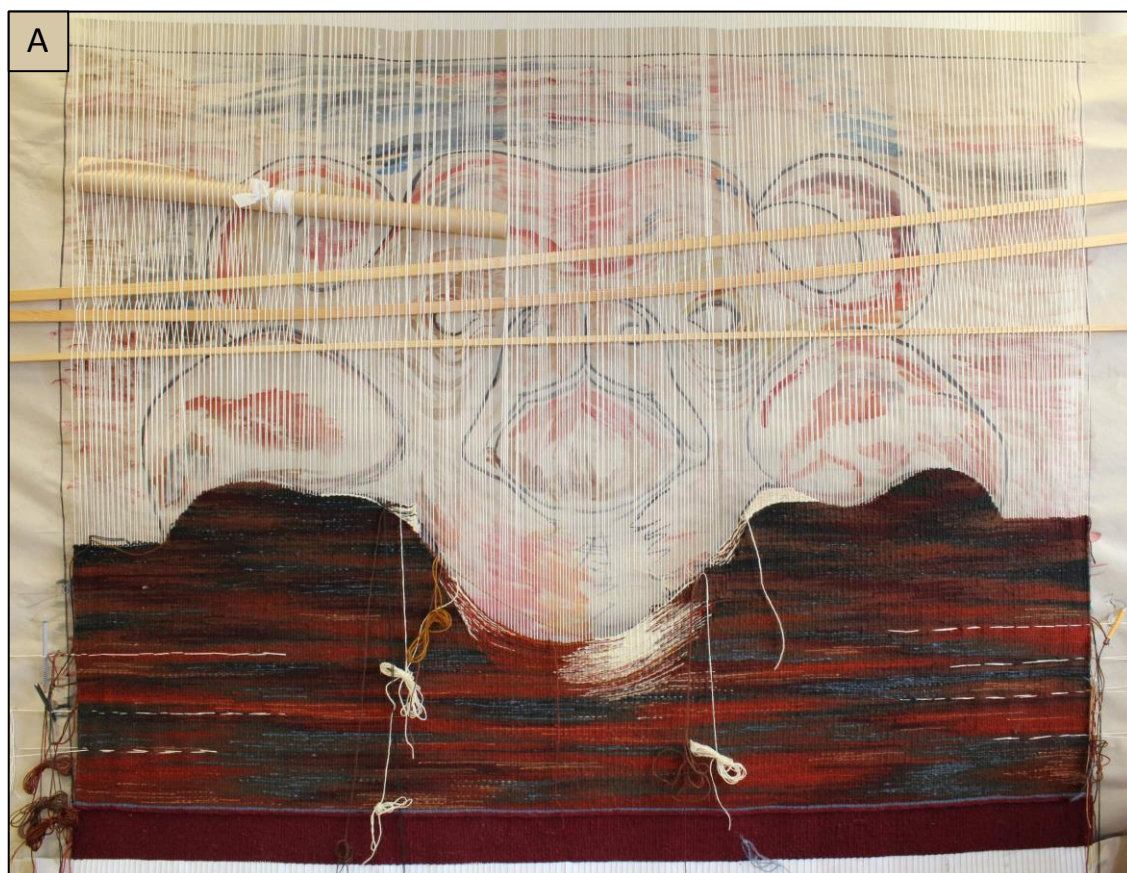
Druhá tapiserie ztvárňující symbol současnosti, znázorňuje hlavu bizona. Stejně jako u první tapiserie se začalo a skončilo zatkávkou a řetízkem.

Ve spodní části tapiserie vystupuje z divokých barev krk buvola. Krk byl tkán po tvaru, to znamená, že nejprve je vytkáno pozadí až k uším a následně vytvořený žlábek byl vyplněn půlkruhovým prohozením útku Obr. 18A,B. Po tvaru byly dále tkány také oči a čelo.

Rohy jsou, stejně jako uši, vytkány vodorovně Obr. 18B,D.

Tkaní po tvaru má svou specifickou strukturu, ta způsobila prolamování některých částí tapiserie, jakmile byl odstřižen z napnuté osnovy. Tento efekt je velmi žádoucí, celá tapiserie tak dostává více plasticity. Bylo ale nutné omezit míru prolamování. Vyrovnaní tapiserie bylo dosaženo tím, že se natáhla na dřevěné desky a vyrovnala pomocí mokrých bavlněných ručníků. Postupný průběh tkaní celé práce je zachycen na Obr. 18A-E (1. až 3. část).

Po dotkání tapiserií se odstranily činky a odstříhla osnova. Osnovu je nutné následně zauzlíkovat. Na rubní straně tapiserie se nachází nezatkaná příze, ta příliš dlouhá se zkrátí, aby se následně s ostatními útky zatáhla do osnovy (viz Obr. 19E).



Obr. 18A (1. část z 3.) Fotografie zachycující postupné tkaní druhé tapiserie s názvem *Symbolika – současné pojetí*.



Obr. 18B-C (2. část z 3.) Fotografie zachycující průběh tkaní druhé tapiserie *Symbolika – současné pojetí*.



Obr. 18D-E (3. část z 3.) Fotografie zachycující průběh tkaní druhé tapiserie s názvem *Symbolika – současné pojetí*. Výsledný rozměr tapiserie je 170 cm x 130 cm. E – pohled na rubovou stranu před začistěním tapiserie, v pozadí kopie předlohy.

Finální tapiserie jsou zdokumentovány na Obr. 19 a Obr. 20.



Obr. 19 Výsledná autorská práce s názvem *Symbolika – pravěk* zpracována dle vlastního návrhu. Rozměr tapiserie činí 170 cm x 130 cm, použitý materiál vlna, tkáno technikou útkového rypsu. V ploše tapiserie jsou vytkány praskliny zohledňující členitý povrch jeskynních stěn.



Obr. 20 Výsledná autorská práce s názvem *Symbolika – současné pojetí* zpracována dle vlastního návrhu. Rozměr tapiserie činí 170 cm x 130 cm, použitý materiál vlna, tkáno technikou útkového rypsu. Vnitřní část tapiserie disponuje prostorovou plasticitou.

4 ZÁVĚR

Pro vytvoření tkaniny jsem byla rozhodnutá již od počátku. Tkaní se věnuji již devět let, a proto mám k tapiseriím velice blízko. Ze začátku jsem zvažovala jinou velikost i počet tapiserií. Nakonec jsem v zájmu srozumitelnosti své myšlenky upustila od tkaní jedné větší a rozdělila svou práci v diptych. Cílem mé práce se stalo vytvoření dvojice tapiserií tvořících tematický pár.

Rozměry tapiserie jsem musela přizpůsobit motivům. Pro ty se po zkouškách ukázaly být proporcionálně nejvhodnější obdélníky s delší horizontální stranou. Při plánování velikosti jsem musela vzít v úvahu také rozměry rámu, které jsem měla k dispozici. Nakonec jsem plně využila kapacitu svého největšího rámu a pro obě tapiserie jsem zvolila velikost 170 cm x 130 cm.

Mým cílem při vytváření první tapiserie bylo uctít pravěké autory a jejich pohlížení na svět. Pokusila jsem se vyjádřit jejich symboliku tak, jak jí vnímám osobně a co nejvěrněji ji přenést ze skalní stěny na zcela nové medium - tkaninu. Jejich malby byly vždy stvořeny ke specifickému účelu. Ať už to bylo uctívání lovné zvěře nebo rituály zajišťující dobrý lov, paleolitičtí lidé zřejmě neznali pojem „umění pro umění“. Takový luxus mohl nastat až při dostatku nebo přebytku zdrojů, který nepřišel dříve než po zemědělské revoluci. I já jsem se inspirovala tímto přístupem. Mé ztvárnění nástěnné malby zachycuje dokonalé řemeslné zpracování, ale také věčnost a čistotu linií a barevnosti, kterou do ní vložili již pravěcí autoři.

I ve druhé tapiserii jsem se pokusila znázornit především věcnou a symbolickou hodnotu motivu místo její hodnoty estetické, která ač v současnosti význačná, neměla takový význam během paleolitu. I tentokrát se mým cílem stalo co nejvěrnější zachycení skutečnosti, přesto jsem tuto skutečnost interpretovala stejně tak, jako pravěcí autoři interpretovali tu svou. Pohlédla jsem na svůj motiv skrze prizma současnosti. Do své tapiserie jsem vtiskla surovost a odosobnění, které pociťuji ve vztahu, který k přírodě chováme dnes.

Obě tapiserie jsou založeny na symbolice, nejsou primárně určeny jako pocty estetickým formám. Místo jednoduchého znázornění krásy jsem zachytila podstatu vnímání jednoho motivu ve dvou různých dobách, které jsou pro nás lidstvo téměř svými protiklady. Obě tapiserie jsou tak součástí tematického celku, jehož plný obsah můžeme postihnout, pouze pokud je vnímáme obě společně.

5 LITERATURA

- [1] J. Pijoan, Dějiny umění. 1. díl, Odeon, 1982.
- [2] J. A. Svoboda, Čas lovců: Aktualizované dějiny paleolitu, CERM, 2009.
- [3] J. Jelínek, První Evropan, Moravské zemské muzeum, 1984.
- [4] J. Jelínek, Umění v zrcadle věků - počátky umělecké tvorby, Moravské zemské muzeum, 1990.
- [5] D. Lewis-Williams, Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění, Academia, 2007.
- [6] „Upper Palaeolithic Art,“ [Online]. Available: <https://upperpalaeolithicart.wordpress.com/>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [7] „EuroPreArt,“ [Online]. Available: <http://www.europreart.net/slideshow/slid706.htm>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [8] „Lascaux Painting,“ [Online]. Available: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Lascaux_painting.jpg. [Přístup získán 1. května 2017].
- [9] „Altamira Ceiling,“ [Online]. Available: <http://donsmaps.com/images31/altamiraceiling.jpg>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [10] J. Halverson, „Art for Art's Sake in the Paleolithic,“ *Current Anthropology*, sv. 28, č. 1, pp. 63-89, 1987.
- [11] R. Leakey, Původ lidstva, Archa, 1996.
- [12] J. A. Svoboda, Mistři kamenného dláta, Panorama, 1986.
- [13] C. Lévi-Strauss, Totemismus dnes, Dauphin, 2001.
- [14] M. Eliade, Dějiny náboženského myšlení I., Oikoymenh, 1995.
- [15] Č. Loukotka, Vývoj písma, Orbis, 1946.
- [16] P. L. Stein a B. M. Rowe, Physical Anthropology, McGraw-Hill, 1993.
- [17] v. G. Petzinger, *Making the Abstract Concrete: The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Parietal Art. MA thesis.*, University of Victoria, 2005.
- [18] P. Garlake, Early Art and Architecture of Africa, Oxford Paperbacks, 2002.
- [19] „Bizon americký,“ [Online]. Available: <http://cs.petclub.eu/clanek/bizon-americky-a-zubr-evropsky-135>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [20] „Blue Babe,“ [Online]. Available:

- <http://www.uaf.edu/museum/press/spotlight/blue-babe/>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [21] J. Chlubný, „Řecké dějiny,“ [Online]. Available: <http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1301>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [22] Maria, „Býk v náboženství, symbolech a kultuře,“ [Online]. Available: <http://corriadetoros.blog.cz/0901/minojaska-kreta>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [23] „Native American Buffalo Mythology,“ [Online]. Available: <http://www.native-languages.org/legends-buffalo.htm>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [24] „American Indian Art,“ [Online]. Available: <http://www.visual-arts-cork.com/ancient-art/american-indian.htm>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [25] „Animal Petroglyphs,“ [Online]. Available: <http://www.learnnc.org/lp/multimedia/7583>. [Přístup získán 1. května 2017].
- [26] I. Prošková, Tkaní na rámu, Grada Publishing, a.s., 2010.
- [27] T. Šteiglová, Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.
- [28] A. Pomothy, *Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955 - 1975. Diplomová práce.*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- [29] A. Pomothy, *Život a dílo textilního výtvarníka Bohdana Mrázka (1931 - 2009). Seminární práce.*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.
- [30] A. Babuská, *Antropologie autismu - může být autistické chování vhodným modelem pro evoluci chování AMČ? Bakalářská práce.*, Univerzita Karlova v Praze, 2014.
- [31] „Plátňová vazba,“ [Online]. Available: <http://www.skolatextilu.cz/elearning/439/textilni-terminologie-zboziznalstvi/tkaniny/Platnova-vazba-P.html>. [Přístup získán 1. května 2017].